accostabile a *OT* 793 (Soph. *Ai*. 1296, *El*. 1412, *Tr*. 311, etc.) l'aggiunta a πατήρ di φιτύσας, γεννήσας o simili costituisca un tratto meramente esornativo. Aggiungerei il caso lampante di Eur. *IA* 873, con il commento di Stockert, *ad l.*

[4] Cf. A.M. Devine-L.D. Stephens, *Discontinuous Syntax. Hyperbaton in Greek*, New York-Oxford 2000, 142.

[5] Tragedia di cui B., nel frattempo, ha fornito un'eccellente traduzione con commento: *Euripide. Ecuba*, a c. di L. B., Milano 2010. Il tema qui toccato è ripreso *ibid.* 87-101.

[6] Sia permesso, su ciò, il rinvio a *Sofocle. Edipo re*, a c. di F. Condello, Siena 2009, XLVI-LV e 157s. n. 86. Si veda anche R.D. Griffith, *The Theater of Apollo. Divine Justice and Sophocles' Oedipus the King*, Montréal-Buffalo, N.Y. 1996, 37.

[7] Ancora per Dawe (*Sophocles. Oedipus rex*, Cambridge 2006[2], 7) questo costituirebbe uno dei punti più deboli del dramma. Per le correzioni apportate da Corneille (1658) all'*Edipo* sofocleo, cf. per es. G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994, 270-285, e L. Edmunds, *Oedipus*, London-New York 2006, 90-93.

[8] Sulla stessa linea R. Buxton, *What can you rely on in Oedipus Rex? Response to Calame*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 38-48: 44.

[9] Si eccede, a mio avviso, nel contestare l'ambiguità dell'espressione, almeno per quanto concerne la sua prima parte: cf. per es. M. Gigante, *Dalla parte di Edipo. Lettura dell'Edipo Re*, «SCO» XXXVII (1988) 61-96 (ora in Id., *Scritti sul teatro antico*, a c. di G. Arrighetti *et al.*, Napoli 2008, 121-156): 86; Paduano, *o.c.* 75s. n. 12.

Il *lepos* di Catullo

Franco Bellandi, *Lepos e pathos. Studi su Catullo* («Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino. Nuova serie», 101), Bologna (Pàtron) 2007, 502 pp., € 36,00, ISBN 9788855529730.

Il nuovo volume di Franco B(ellandi) è un vero invito a ripensare Catullo. B. ha raccolto e ripresentato con aggiornamenti e modifiche una serie di saggi catulliani pubblicati fin dal 1978: importanti le revisioni degli articoli più 'antichi' (*Sulla struttura del c. 95 di Catullo*, «Sileno» IV, 1978, 185-198, qui 141-163; *Nota a Catullo 10, 9-13*, «Orpheus» I, 1980, 448-458, qui 403-414; *Meae puellae. Struttura e destinatario del c. 11 di Catullo*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature neolatine di Bergamo», 1985, 17-33, qui 253-269), mentre i più recenti hanno ricevuto solo un aggiornamento bibliografico (*Ad inferias. Il carme 101 di Catullo fra Meleagro e Foscolo*, «MD» LI, 2003, 65-134, qui 271-341; *Calvo e Quintilia e l'esegesi del c. 96 di Catullo*, «MD» LV, 2005, 123-142, qui 341-384). Si avrebbe però un'idea decisamente parziale del libro se si pensasse ad una semplice, pur utile raccolta tematica di pubblicazioni già note, perché il volume si presenta in realtà come uno dei più importanti saggi complessivi su Catullo usciti negli ultimi anni in Italia e altrove. B. ha infatti 'intelaiato'

i capitoli relativi agli studi già pubblicati in una struttura completamente nuova, scrivendo per questo libro tre capitoli introduttivi su questioni generali di fondamentale importanza (I. *Poesia e scrittura: tabellae, codicilli, palimpsesti, libelli e libri*, pp. 13-32; II. *Ethos e pathos: qualche considerazione sulla 'poetica' di Catullo*, pp. 33-62; III. *Struttura e composizione del Liber catulliano*, pp. 63-96) e dedicando, sulla base delle risultanze che emergono dall'analisi condotta nei primi capitoli, una serie di saggi all'esegesi di singoli carmi, raggruppati tematicamente (IV. *Lettura dei carmi 1, 16, 36 e 95*, pp. 97-163, ove la sola sezione sul c. 95 era già stata presentata in altra sede, come abbiamo visto; V. *Lesbia o l'amour-passion: i carmi 51 e 11*, pp. 165-269, in cui l'analisi del c. 11 è ora accompagnata da quella, di grande acutezza e respiro, del c. 51; VI. *Catullo e la morte: i carmi 101 e 96*, pp. 271-384); completano il libro due appendici, una su *Catullo e l'oratoria* (pp. 385-401), l'altra, come visto, sui problemi relativi a Catull. 10,9-13 (pp. 403-414), un'imponente bibliografia (pp. 415-454) e utilissimi, ben curati *indices nominum* (si intende degli studiosi moderni), *locorum*, *rerum* (pp. 455-502). Si capisce che, in tale contesto, assumono nuovi, ben più ricchi significati anche gli studi ripubblicati senza molte modifiche: le risonanze tra un capitolo e l'altro, i percorsi che si aprono al lettore in un'opera così ampia e ben articolata sono innumerevoli. Mi dedicherò ad una analisi serrata soprattutto delle parti completamente 'nuove' del libro, senza per questo trascurare di dar conto e di sviluppare riflessioni in modo tutt'altro che cursorio anche sul resto. Limiterò all'essenziale l'apparato dossografico, rimandando per un'accurata e aggiornatissima bibliografia dei problemi trattati proprio al saggio di B., ammirevole anche da questo punto di vista.

Il primo capitolo è dedicato alla terminologia del libro e della letteratura in Catullo, vista nel «rapporto fra l'opera veicolata e il suo 'sostegno'» (p. 13). Si comincia con l'analisi del termine *tabellae* nel c. 50 (pp. 13-17). Si tratta di vocabolo usato solo in questo carme da Catullo, ma che, nell'analisi di B., risulta essere sostanzialmente un sinonimo dei *codicilli/pugillaria* del c. 42 (cui B. si dedica, pp. 17-20). La differenza tra c. 50 e c. 42 starebbe, in sintesi, nel fatto che nel primo caso le tavolette cerate vengono usate per un esercizio poetico tra sodali, che porta alla composizione estemporanea di versi creati, letti e cancellati di volta in volta, per poter riutilizzare la tavoletta, mentre nel caso del c. 42 avremmo la circolazione di *codicilli* con versi che, questa volta, il poeta vuole recuperare perché non ne ha copia o perché non vuole perderne il controllo, lasciandone in giro una versione da lui non rivista (in questo senso potrebbe intendersi anche l'appello quasi guerresco agli *hendecasyllabi* al v. 1, perché essi recuperino i loro compagni caduti in una 'imboscata' e prigionieri: cf. p. 20 n. 22). Mi sembra corretta la conclusione di B. (in ogni caso, qualunque sia il rapporto tra endecasillabi e tavolette, il passo dimostra che versi occasionali possono essere scritti e inviati su *pugillaria*), corredata di osservazioni puntuali molto fini (ad es. molto interessante la spiegazione del termine *delicatos* nel c. 50,3, p. 14 n. 3, con rinvio al sottogenere epigrammatico della poesia pederotica), ma certo è curioso il totale silenzio di Catullo sulle caratteristiche dei versi incisi sui *codicilli* ancora in possesso della *moecha*, soprattutto se lo confrontiamo con la

larghezza di informazioni che riceviamo sul *linteum* rubato da Marrucino nel c. 12 o sul *pallium* oggetto del furto di Tallo nel c. 25.

Ora, vorrei porre qui la questione nel modo più radicale: che cosa ci assicura che nei *codicilli* catulliani ci fossero effettivamente carmi poetici? In linea puramente teorica, per quel che ne sappiamo, le tavolette potrebbero addirittura essere prive di scrittura o contenere tutt'altro[1]; siamo in presenza di un semplice dispetto da parte di lei (v. 3 *iocum me putat esse moecha turpis*) e forse, quindi, più che l'apprensione per l'eventuale divulgazione dei pochi versi che potevano trovarsi sui *pugillaria* o l'irritazione per non averne tratto una copia, a provocare la reazione stizzita di Catullo potrebbe essere il desiderio di recuperare l'oggetto in sé, come nei due casi dei cc. 12 e 25 (istruttivo mi sembra soprattutto il primo, con la minaccia ai vv. 10s. di travolgere Marrucino con trecento endecasillabi), pur se si tenga presente un'importante differenza, e cioè che, nel caso del c. 42, è stato l'*ego* in passato a far avere l'oggetto alla *moecha* (cf. in part. vv. 4s.). Per la questione che ci siamo posti diventano allora di fondamentale importanza i vv. 4s. *et negat mihi vestra reddituram / pugillaria, si pati potestis*, ove però il testo è controverso esattamente nella parola cruciale: *vestra* di **V** è corretto in *nostra* da molti editori[2]. B. affronta la questione (p. 18 n. 18), difendendo giustamente la lezione *vestra*: si tratterebbe, per gli *hendecasyllabi*, di liberare i loro 'compagni' prigionieri della *putida moecha*. L'interpretazione dell'espressione *vestra pugillaria* mi lascia però qualche perplessità: attribuirle per brachilogia il senso "le tabelle su cui sono scritti altri endecasillabi come voi siete (alla maniera in cui voi stessi siete normalmente scritti su *codicilli*)", se non addirittura "quegli endecasillabi come voi che sono trascritti su quelle tabelle", mi sembra arduo. Per giustificare *vestra* siamo obbligati a pensare ad un rapporto più intimo tra endecasillabi e tavolette, ed è difficile ipotizzare che i *pugillaria* siano proprio gli stessi su cui i versi chiamati ora a raccolta sono stati scritti per la prima volta (fin dal principio contro la donna, quindi, che adesso però non sanno riconoscere, vv. 7-9: in ogni caso essi sono richiamati in massa "da ogni dove", *undique*, v. 2). Io continuo a pensare che sia più convincente l'interpretazione di E. Fraenkel[3]: le 'regole' non scritte della *flagitatio*, il possessivo *vestra*, con le sue connotazioni anche giuridiche, impongono qui di pensare che gli endecasillabi siano i proprietari delle tavolette; esse sono i loro strumenti, le loro 'armi', più che i loro commilitoni (se vogliamo qui mantenere anche quel *flavour* militaresco che si sovrappone alle immagini della *flagitatio*, ancorché il v. 1 *adeste hendecasyllabi eqs.* sappia di richiamo del *patronus* a *familia* e clientela più che di *rappel aux armes*). D'altro canto, se questo è vero, diventa secondario (e il poeta lo lascia inespresso come elemento superfluo) immaginare che cosa ci possa essere nei *codicilli*: al di là degli scritti che sono effettivamente in possesso della donna, l'aggettivo *vestra* stabilisce un rapporto stretto tra produzione, circolazione informale di poesia e tavolette cerate, che, in fin dei conti, sono materiale adatto per il *lusus* poetico (cf. c. 50), ma hanno pur sempre come loro funzione fondamentale quella di veicolare messaggi epistolari; io credo che la solida convenzione dell'epigramma-*epistolium* non potesse trovare supporto più adeguato (ed è anche per questo che gli *hendecasyllabi* sentono le tavolette come proprie). In ogni caso, qui prioritario mi sembra il fatto che l'*ego* e i suoi endecasillabi vogliano anzitutto rientrare in possesso di un loro bene, cioè delle tavolette, in senso concreto, più che della poesia che su di esse può esser stata trascritta: in questa direzione spinge il confronto con i cc. 12 e 25. La vendetta della donna mi sembra consistere proprio nel nudo fatto di non restituire i *codicilli*, così importanti in se stessi per il poeta, più che nel tentativo di nascondere (o al contrario, di divulgare) i conati poetici dell'*ego* ivi

trascritti. Catullo non dovrebbe certo spiegare i motivi per cui rivuole indietro i *codicilli*: si tratta, per lui, di 'ferri del mestiere' (le famose δέλτοι callimachee); la sua insistenza non implica che per il loro contenuto essi fossero preziosi (o imbarazzanti: poteva davvero l'*ego* essere preoccupato per la divulgazione di versicoli d'occasione dedicati alla *moecha* nella fase del loro 'innamoramento'? Quanti, e svenevoli, ne dovevano circolare nella produzione epigrammatica 'mondana' dell'epoca! In ogni caso, anche restituendo i *codicilli*, non potrebbe la *moecha* farne preventivamente copie da mandare in giro per 'svergognare' l'*ego*?). Insomma, siamo semplicemente in presenza della variante di un motivo ricorrente in Catullo: quella qui sperimentata, rispetto ai cc. 12 e 25, mette in scena una vera e propria *flagitatio* pubblica (ciò che è stato minacciato a Marrucino), con la conseguenza che la donna è apostrofata sulla pubblica via (vv. 7-10 e poi 18) perché renda ciò che non è suo, anche *brevi manu* (vv. 11s., 20 e 24 *redde*, di contro a cc. 12,11 e 25,9 *remitte*, che sembra implicare soprattutto il pronto invio dell'oggetto rubato in risposta all'epigramma-missiva spedito dall'*ego*). La nuova declinazione del motivo permette inoltre a Catullo di lasciare (efficacemente) anonima la destinataria del carme: l'aggressione, quindi, avviene tramite 'riconoscimento' della colpevole, per strada, da parte degli *hendecasyllabi*, e non abbiamo, come negli altri due casi, un epigramma-*grammatidion* ad un destinatario ben identificato. Il lettore della Roma contemporanea doveva essere chiamato (come gli endecasillabi) al gioco dello 'smascheramento' della *moecha*, alla sua individuazione tramite i 'segni' forniti ai vv. 7-9 (qualcosa del genere, pur colle differenze legate allo *status* del personaggio attaccato e alle connesse, possibili ritorsioni, doveva avvenire per il lettore veronese di c. 67,45-48, di fronte al misterioso *superciliosus moechus* ivi descritto per indizi).

B. ha perfettamente ragione (p. 19) nel giudicare che il *poema* a Calvo di cui al c. 50,16 sia stato copiato *in palimpsesto* (cf. 22,5) e nel ritenere che esso, il 'brogliaccio d'autore', sia alla base del 'sale' del c. 22 (pp. 20-26): Suffeno «riserva il lusso al testo destinato a sé solo e in cui registra senza alcun filtro tutto ciò che ha buttato giù» (p. 26): significativi, al riguardo, mi sembrano, oltre ai vv. 4-6, soprattutto i vv. 15-17 (cf. anche p. 24). Insomma, l'avere scambiato le funzioni di *palimpsestus* e *liber* di lusso fa di Suffeno senz'altro un *inficetus*, ed è proprio l'uso improprio di materiali e supporti scrittorî a denunciare immediatamente in lui l'assenza del necessario lavoro di lima (vd. anche le migliaia di versi di cui ai vv. 3s.). Se questo è vero, Suffeno potrebbe essere il perfetto rappresentante di un'estetica 'ibrida' (così giustamente B. p. 22) anche nell'àmbito delle scelte di genere, fenomeno della Roma contemporanea cui spesso la critica non ha prestato la necessaria attenzione, prigioniera di un approccio che vuole una contrapposizione 'militante' tra due *factiones* in àmbito estetico: l'esperienza poetica di personaggi come Cicerone o Ortalo fa capire perfettamente che la pubblicazione di *nugae* d'occasione conviveva con quella di epica 'ennianizzante'[4]. Inoltre, basta leggere anche sommariamente le epistole di Cicerone all''editore' Attico (ancorché esse riguardino per lo più opere in prosa) per rendersi conto che anche un personaggio come l'Arpinate è attento ad aspetti legati alla produzione del libro letterario in senso esattamente contrario al personaggio attaccato da Catullo: quanto sono oggetto di continue rielaborazioni i vari manoscritti d'autore, tanto curata e attenta (anche e soprattutto ai fatti testuali) è l'edizione per il largo pubblico. Suffeno destina a se stesso, alla sua copia privata, e non al mercato, i *novi libri* di lusso, senza usare *palimpsesti*; su tali *libri* sono poi esemplati i *volumina* posti in vendita (p. 26 *ad* v. 9 *haec cum legas*): se pensiamo alla laboriosità del processo editoriale e all'abbondanza di notazioni e correzioni, anche dell'ultima ora, spesso contenute non solo nel 'brogliaccio', ma

finanche nell'*archetypum* (copia da mandare all'editore perché ne tragga il *macrocollum*, stanti le fondamentali informazioni che ricaviamo da Cic. *Att*. XVI 3,1; cf. anche XIII 25,3), possiamo ben dedurre che molto probabilmente sono tutte le fasi della produzione di poesia, dalla copia privata al *liber* commerciale, ad essere coinvolte nella deprecabile superficialità di Suffeno[5].

Analisi altrettanto fine è dedicata al termine *libellus* (pp. 27-30). Tornerò *infra* sulle caratteristiche di *lepos* che Catullo attribuisce al suo libro nel c. 1, mentre qui mi limito a segnalare la connessione posta giustamente da B. tra il *sacer libellus* dei terribili poeti di cui al c. 14 ed il βιβλίον callimacheo del fr. 498 Pf.: non necessariamente, quindi, si tratta di libro piccolo, anzi. Anche da un punto di vista linguistico, il suffisso latino *-lus* e quello greco -ίον, piuttosto che essere diminutivi, possono indicare pertinenza: in questo caso, al *liber/biblos* della pianta da cui si ricava il materiale scrittorio[6]. Un caso analogo è offerto da Cinna fr. 11,3 M./Bl./C.[7] Le conclusioni cui B. giunge (pp. 31s.) sono del tutto condivisibili: la terminologia e la pratica descritta da Catullo nel corso della sua opera a proposito della produzione e circolazione libraria prevedono diverse articolazioni (*tabellae* per la produzione estemporanea e per ristrettissima circolazione, *palimpsestus* d'autore, esemplare di copia per l'editore, *libelli* pubblicati contenenti sillogi di carmi 'leggeri' di poeta singolo o anche antologie di diversi autori, *carmina docta* pubblicati a sé). Tale analisi ha anche poi delle ricadute sul terzo capitolo, dedicato allo studio della struttura del *Liber* catulliano, come vedremo.

Il secondo capitolo sviluppa importanti considerazioni sulla 'poetica' di Catullo. Essa è oggetto di riflessioni tutt'altro che sistematiche da parte del poeta, sicché va largamente 'indotta' dalle caratteristiche estetiche del *liber* e dall'*usus* catulliano (soprattutto di alcuni, ben marcati lessemi). Stabilito lo stretto legame tra *lusus* letterario ed un determinato tipo di *ethos* (pp. 34-38), quello della *venustas* e della *urbanitas* (un ideale estetico che corrisponde ad un ideale di vita che stride spesso con la morale quiritaria, ma che, a mio parere, in altri casi ha invece con essa singolari risonanze), B. si dedica allo studio fondamentale dei rapporti tra estetica del *lepos* e quella che egli efficacemente definisce la 'poetica negativa' del *pathos* (pp. 38-43). Non esistono in Catullo – sostiene B. – descrizioni o rivendicazioni in positivo di un'estetica della 'sofferenza' dell'*ego loquens*: al contrario, il *pathos* (in particolare quello legato all'esperienza della morte: cf. soprattutto i cc. 65 e 68a) può essere *causa impediendi* per la composizione della poesia. Se mimeticamente, secondo le esigenze callimacheo-neoteriche di realismo, va resa la *perturbatio* dell'animo del soggetto (categoria importante anche nell'analisi retorica antica), ciò deve portare necessariamente all'impossibilità di poetare o, altrimenti, all'illusionismo legato all'incondita 'irruzione' di sentimenti nel dettato poetico: il poeta, in tal caso, deve celare l'*ars* sopraffina, le regole che rendono possibile anche tale apparente 'sgorgare' del *pathos*. La discussione sulle differenze tra *lepos* e *pathos* è dunque molto ben condotta: essa supera di slancio molti problemi posti dalla critica catulliana, dando una lettura articolata, complessa ed efficace dei rapporti tra *humour*, eleganza formale, esperienza del dolore ed *ethos* dell'*ego* catulliano. Le conclusioni cui lo studioso giunge si prestano, a mio parere, ad ulteriori riflessioni. B. definisce (pp. 37s. e n. 67) la presenza di carmi come 8, 11 o 51, con il loro *pathos* così accentuato, un vero e proprio ἀπροσδόκητον dopo la dedica del *lepidus libellus* a Nepote nel c. 1. B. è abile ad evitare le scorciatoie, tanto *à la page* negli ultimi tempi, di una lettura 'comica' di quei carmi (o addirittura dell'intero *liber*)[8]. Se capisco bene la scrittura densa e coinvolgente di B. su questo punto (pp. 41s.), egli ritiene

che soprattutto un carme come il 51 quasi 'sorprenda' il lettore di fronte all'erompere del *pathos* sentimentale che significa un diverso approccio alla poesia: il lettore (che è avvezzo ad un atteggiamento all'insegna del *lusus*, dell'eleganza giocosa, della superiore finezza da parte dell'*ego*) si troverebbe di fronte ad una rottura inaspettata, che, illusionisticamente, lo porrebbe di fronte ad una poesia nuova, quella di un'*altera Sappho*, caratterizzata non dal *lepos* e dall'*ars* ma da dolorosa follia. L'interpretazione è affascinante, ma mi chiedo se non possa coesistere con una che punti sulla ricchissima polisemia di *lepos*, o, per meglio dire, su una differenza di livelli, prospettive e contesti d'uso: una ricchezza che può assumere aspetti paradossali. Insomma, l'*ego* si propone sia in situazioni in cui è di scena il suo *lepos*, la sua superiore raffinatezza ed eleganza, sia in altre in cui egli è (a volte totalmente) preda di una rovinosa *perturbatio*: è chiaro che, *a parte subiecti* (cioè da parte dell'*ego* 'attore' del *liber*), è impossibile definire in tal caso *lepida* la situazione, ma la poesia che ne scaturisce può essere tale, come programmaticamente dichiarato nel c. 1? La voce dell'*ego* non sarebbe più giocosa e tersa (di qui lo straniamento del lettore), ma, d'altro canto, si colmerebbero con maggiore efficacia ed originalità le premesse di una poetica del *lepos* su cui il pubblico stesso è stato 'messo sull'avviso'. E ancora: c'è differenza tra il *lepos* dell'opera complessiva (il *libellus*) e quello dei suoi singoli componimenti (può la 'piacevolezza' del *liber* scaturire anche da elementi che, singolarmente presi, difficilmente potrebbero essere considerati *lepidi*)? Il problema c'è, indubbiamente, perché anche le più prudenti ricostruzioni dell'originario *volumen* poetico catulliano, di cui il c. 1 costituisce il proemio, includono in esso almeno i cc. 8 e 11. Io credo che possiamo ritenere che il *libellus* fosse *lepidus* anche per quei carmi.

Lepos designa una categoria estetica estremamente versatile: com'è noto, in senso stretto esso vale ad indicare il *sal*, l'arguzia piacevole così come la finezza dei toni nella mimesi dei rapporti personali e della lingua, colta e informale allo stesso tempo, della società che circonda l'*ego*. Se Cicerone sembra accentuare le connotazioni legate all'aspetto giocoso e sapido (cf. soprattutto *De orat.* I 17, 159 e *passim*), più tardi in Plinio il Giovane il *lepos*, affine alla *dulcedo*, può opporsi alla *amaritudo* del giambo aggressivo (cf. soprattutto *Epist.* I 16,5 *facit versus* [*scil. Saturninus*] *quales Catullus meus aut Calvus, re vera quales Catullus aut Calvus. Quantum illis leporis dulcedinis amaritudinis amoris! inserit sane, sed data opera, mollibus levibusque duriusculos quosdam*: cf. anche Quint. *Inst.* VI 3,102, Tac. *Dial.* 26,6). In Catullo, però, il *lepos* poetico sembra possedere tutte queste *nuances* (incluse quelle legate allo scomma più mordace: bene B. su questo punto, p. 37 e n. 66) e altro ancora. Ha ragione B. quando scrive che *lepos* in Catullo indica soprattutto «finezza nell'auto-controllo», ma credo che dobbiamo intendere anche e soprattutto 'controllo della propria arte'. Io non vi vedo qualcosa di molto diverso dai *dulcis fetus* delle Muse di cui Catullo parla in 65,3, pur non sfuggendomi che lì l'autore parla di *carmina docta*: ma insomma, il carattere *lepidus* del *libellus* non sembra così lontano dal *lepos* (non la *doctrina* in sé, quindi!) che Lucrezio chiede a Venere di spargere sui suoi carmi (I 28; cf. poi I 934 = IV 9). *Mutatis mutandis*, la poetica, pienamente alessandrina e poi lucreziana, del rendere 'dolce e gradevole' anche la *materies* più arida o sconveniente viene da Catullo traslata dal piano dei generi più elevati a quello delle sue *nugae*[9]: cambiano gli elementi che fanno ostacolo (in Lucrezio l'ostica materia, in Catullo la sofferenza individuale dell'*ego*), ma non quelle caratteristiche di finezza e bellezza (*lepos*) che i carmi, nonostante tutto, raggiungono. *Lepos* è, pienamente, categoria metaletteraria, e ne distinguerei due livelli: 1) con la parola si esprime il controllo dell'autore sui suoi

mezzi espressivi, sui livelli stilistici e sulla struttura dei singoli *carmina* (con il connesso 'piacere' che da ciò trae il pubblico), sia quando parla di cose lepide, sia (e a maggior ragione) quando parla di cose o persone *invenustae*, sia addirittura quando parla del proprio *dolor*; la 'piacevolezza' non è legata ai registri linguistici utilizzati o ai temi trattati, anzi a volte (è questo il gioco con il lettore) viene raggiunta nonostante essi; 2) è 'piacevole' ed 'elegante' per chi legge esattamente la *varietas* di temi e linguaggi che l'*ego* presenta sotto la finzione della corrispondenza tra esperienza biotica e di scrittura (e se si tiene presente che l'*ego* è forse il primo a porla in discussione nel c. 16, presentandola come una raffinata convenzione letteraria: ma al riguardo vd. *infra*): il lettore è chiamato ad apprezzare come ricca di 'grazia' proprio la messa in scena di questo rapporto vita/scrittura nella molteplicità dei suoi risvolti e nel dispositivo editoriale più acconcio a farla apprezzare (il *lepidus libellus*). Anche l'arte della rappresentazione del *pathos* va incontro a quelle esigenze di intrattenimento 'alto' (non connotato unicamente dal *humour* e dal comico, come vogliono i molti che 'marzializzano' a sproposito Catullo) che il poeta ha potuto ben definire come *lepos*. Farei ancora una distinzione tra carmi come 8, 11 o addirittura 76 e quelli incentrati sulla morte del fratello. Il *pathos* in amore è elemento che si colloca perfettamente negli sviluppi della poesia erotica contemporanea a Catullo: nell'epigramma meleagreo e successivo, i vari momenti del rapporto che interessa l'*ego* sono altamente tipizzati (innamoramento, amore, *renuntiatio* e *discidium*, 'riprese di fiamma', etc.) in cicli di *carmina* caratterizzati spesso da esasperata μανία del soggetto *loquens*: possono 'mancare' carmi come l'8 in un *lepidus libellus*? Possono non essere considerati eleganti e *venusta* a loro volta, nella finissima orchestrazione delle risorse espressive? Quando Gellio presenterà i versi dei poeti preneoterici Valerio Edituo, Porcio Licino e Lutazio Catulo, lo farà dicendo (XIX 9,10) *quibus mundius, venustius, limatius, tersius Graecum Latinumve nihil quicquam reperiri puto*: le categorie di giudizio sono perfettamente in linea con quelle della *venustas* di Catullo, eppure si tratta di carmi improntati a notevole *pathos* erotico (manierato, certo, ma non meno percettibile). Non si tratta, è chiaro, di sminuire la grande novità del *pathos* catulliano rispetto a quella tradizione recente, ma di inserirla in uno spazio letterario in cui certe 'opzioni' sono attese dal lettore: Catullo le fa sue e contemporaneamente le supera, rompendo gli steccati del manierismo epigrammatico ellenistico-romano e proponendo *ipso facto* in modo 'spiazzante' (questo è quel che penso) un'altra idea di *lepos*, paradossale, perché unica possibilità espressiva per descrivere, senza più ironici ammiccamenti al lettore, proprio i momenti in cui l'*ego* viene meno irrimediabilmente al suo *ethos* di superiore arguzia. Un po' diverso è il caso di carmi come il 65 o il 68a (bene a proposito B. pp. 38-40): non solo, e non tanto, perché solo lì l'*ego* dichiara che il dolore può essere motivo per lo spegnersi della musa (che è già comunque fatto notevole, poiché il nucleo tematico è già 'a disposizione' nella tradizione letteraria anche riguardo al *pathos* d'amore, cf. ad es. Meleag. *AP* XII 117 = *HE* 4092-4097)[10], ma soprattutto perché solo lì si accenna ad una 'poetica della mestizia' (c. 65,12-14): essa però, come che vada inteso il controverso v. 12, non si concretizza in un''offerta editoriale' quale è quella del *libellus* del c. 1 (su ciò cf. B. p. 77) o comunque lo fa in modo molto diverso (in proposito vd. *infra* n. 17). Impossibile, ovviamente, definire *lepida* sul piano dei toni e dei contenuti i *maesta carmina* che Catullo annuncia nel c. 65,12: ma l'elemento della tristezza persino in tale contesto viene sublimato dall'*ars*, in quanto Catullo, con l'allusione al mito di Progne, indica al lettore una via d'uscita, l'eleganza e la dottrina della poesia, che egli non può 'teorizzare' qui *apertis verbis* pena l'inverosimi-

glianza nella presentazione retorica del proprio dolore (molto bene B. su questo punto, pp. 44s.). Allora, può essere il *lepos* (e ancor meglio il *lepos* del composito *liber* di Catullo) una categoria grazie alla quale nominare l'indicibile? Quando Catullo dichiara, all'inizio del c. 65, che non può cogliere i frutti delle Muse, dichiara, in fondo, di non essere in grado di 'controllare' la propria arte, in un momento di così atroce dolore; presentando in sede programmatica un'estetica del *liber lepidus* come fa nel c. 1, egli si apre la possibilità anche di dare voce e forma all'ineffabile, di sublimare la malattia d'amore e forse addirittura la sofferenza per la scomparsa di una persona cara, additando al pubblico quell'*ars* (e l'*ingenium* che le sottostà) che nel momento del dolore dovrà rimanere celata: ha ragione B., i «carmi del *pathos*» dovranno sembrare espressione diretta di quel dolore, ma quella indicazione programmatica apre il velo al lettore pure su di essi. Non esiste una poetica del *pathos* e sarebbe assurdo chiedere a Catullo un'analisi metaletteraria del *pathos* come generatore di poesia: esso non è che materia di un *ego* che riesce comunque a dettare la sua poesia. La parola poetica *lepida* è 'quel che resta' di fronte anche alla pena, l'unica opzione per stare accanto, senza darne una impossibile definizione, al nocciolo inesprimibile dell'esperienza umana. Si tratta dell'opzione cui Catullo rimane fedele in ogni circostanza, che si tratti di raccontare un sapido *Witz* o la prova più dolorosa: la raffinatezza della mimesi linguistica, che fa convivere i modi del *sermo* con una dottrina e una memoria letteraria di ampiezza e profondità inaudite, vuole presentarsi in tutte le esperienze che vengono messe in scena come unica, mai trascendente rispetto al carattere nugatorio iscritto nel suo programma (la parola di Catullo può contenere tratti epici o tragici, non si fa mai tragedia o *epos* a spese del suo realismo 'espressionistico', così come, del resto, non si fa mai commedia o mimo), delicatissima nei suoi equilibri, callimachea fino a trascendere il callimachismo e a diventare altro: in una parola, è una lingua poetica *lepida*.

Alla poetica dei *carmina docta* (pp. 43-51) B. dedica pagine di grande interesse. Dopo un'analisi degli elementi di poetica contenuti nei cc. 95 e 35 (in entrambi, com'è noto, si discute di *carmina docta*), B. arriva alla giusta conclusione che il *pathos* è estraneo all'atto del comporre poesia dotta (che è caratterizzato invece dai tre elementi dell'*ars*, della *doctrina* e della *brevitas*, cf. p. 50) ed è invece 'effetto di lettura' importante: insomma, le passioni travolgenti e rovinose di cui è questione sia nella *Zmyrna* cinniana che nella *Magna Mater* di Cecilio (se non addirittura nell'*Attis* di Catullo) non condizionano l'atteggiamento del poeta, ma portano (se l'*ars* è vera) allo sconvolgimento del lettore (la ragazza di Cecilio *deperit impotente amore*, 35,12, alla lettura del carme). Caratteristica di quei carmi è anche, manco a dirlo, la *venustas* (cf. c. 35,17s. *venuste … incohata*); B. aggiunge allora che la distinzione tra carmi dotti e nugatori «sembra giocata più sul dosaggio diverso di elementi comuni, che non su effettiva eterogeneità delle componenti» (p. 51); anche le *nugae* sono caratterizzate da *doctrina*, elemento che, però, viene attentamente dissimulato nelle dichiarazioni di poetica, in favore dell'estetica del *lepos*. Trovo interessante la reazione della *puella* nel c. 35 di fronte al carme di Cecilio (se non di Catullo stesso[11]): essa dimostra che la perdita di controllo di sé, lo scatenamento di passioni nella lettura non sono affatto legati ad una lettura 'ingenua' (la fanciulla è addirittura, vv. 16s., *Sapphica puella | Musa doctior* e, ai nostri fini, non importa quanta ironia ci possa essere, poiché in ogni caso l'implicazione è che una reazione del genere di fronte ad un carme come la *Magna Mater* è possibile solo a lettori colti). Ora, anche poesia 'leggera' ed addirittura estemporanea può creare effetti del genere (lo dimostra il c. 50, come ribadisce ancora opportunamente B.) su un ascoltatore/lettore indubbiamente 'colto' come è l'*ego* catulliano di fronte ai

versicoli di Calvo. Dobbiamo concludere, a mio modo di vedere, che la *venustas* e il *lepos* presenti tanto nei carmi dotti che nei brevi componimenti epigrammatici possono, in taluni casi, generare effetti di questo tipo, a prescindere completamente dall'argomento trattato: ad agire, nel caso sia del c. 35 che del c. 50, è l'ammirazione sconfinata per l'*ingenium* e l'*ars*, in una parola, per la personalità umana e artistica del poeta da parte del lettore interno (in entrambi i casi le finalità sono evidentemente celebrative, fatta tara dell'eventuale e possibile ironia nei confronti di Cecilio). Il paradosso è che la grandezza del *lepos* può essere abbagliante: alla *venustas* (che deve prescindere dal *pathos*) dell'atto compositivo può corrispondere una ricezione 'dotta' che proprio da quella qualità della composizione del carme si lascia portare all'ἐνθουσιασμός, non essendo vincolata ad un 'autocontrollo' come quello che contraddistingue l'operazione del poetare. Sicuramente si tratta di reazioni che Catullo descrive e vuol far apprezzare come eccessive e va ripetuto che, sia nel c. 35 che nel c. 50, siamo in presenza di strategie della celebrazione. Ha senz'altro ragione B. (p. 49 e n. 96) nel sostenere che la reazione più 'attesa' del lettore colto può ben essere rappresentata dall'atteggiamento di Catullo di fronte alla *Zmyrna* di Cinna (95,9 *mihi sint cordi*, una *delectatio* misurata e cordiale da contrapporre allo scomposto *gaudeat* che caratterizza il *populus* di fronte al tumido Antimaco[12]); ma non sottovaluterei (vista anche, per altro verso, la 'ricezione' che Catullo si aspetta in c. 16,9-11) i possibili effetti 'eccitanti' della eleganza catulliana: se il carme è 'lepido' le reazioni possono nel lettore colto essere altrettanto incontrollate rispetto a quelle del *vulgus* (la differenza spesso sta solo in quello che l'uno e l'altro considerano esteticamente bello).

B. si dedica poi (pp. 51-61) all'analisi di quella che per lui è in senso stretto la «poetica del *lepos*», con fine discussione dei cc. 16 e 50, nei loro aspetti metapoetici. Particolarmente interessante è l'interpretazione del c. 16, che l'autore riprende in séguito (pp. 118-129). Secondo B. l'*ego* lì non afferma una sua poetica valida in termini generali: saremmo invece in presenza di una reazione circoscritta all'occasione che l'ha generata, cioè la critica maliziosa di Aurelio e Furio: le dichiarazioni dell'*ego* relative alla separazione degli àmbiti di poesia e vita andrebbero prese in senso molto limitato, come relative alla sola poesia erotica di Catullo, anzi, probabilmente alla sola poesia pederastica. L'*ego*, insomma, vuole stornare da sé il sospetto, avanzato da Aurelio e Furio (cf. vv. 12s.), che egli possa essere soggetto passivo delle pratiche erotiche (di qui l'enfasi nel primo e nell'ultimo verso sui due pronomi personali: *pedicabo ego vos*). Secondo B., nel corso del carme l'*ego* scoprirebbe a poco a poco le sue carte, di fronte agli interlocutori interni e al lettore: dopo l'attacco scommatico (vv. 1s.), egli dapprima fingerebbe di prendere in senso molto generico le accuse di Furio e Aurelio, come se essi fossero dei *severiores* che criticano un atteggiamento 'impudico' da parte del poeta nei suoi *versiculi* (vv. 3-8, con la 'dichiarazione di poetica' ai vv. 5-8); si passerebbe poi al 'disvelamento' della reale entità dell'accusa dei due, con la ripresa in eco dello scomma iniziale (vv. 12-14, 'preparati' dai vv. 9-11, che giustificano il carattere lascivo dei *versiculi* catulliani: cf. p. 126). Condivido molti dei risultati di questa analisi e lo studio di B. è un salutare *rappel à l'ordre* (rispetto a recenti tendenze della critica catulliana) che pone in nuovi termini la riflessione sul c. 16. B. sostiene che i vv. 5s. (*nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*) non possano essere considerati un 'manifesto' *tout court* della poesia catulliana, con tutto quel che ne consegue: se si pensa (come molti fanno, ed è approccio a volte di *naïveté* sconcertante) che i due versi teorizzino una cesura totale fra vita e arte, B. coglie in pieno nel segno. A smentire che tale possa essere l'atteggiamento generale di Catullo ci sono molti altri passi

della sua opera, a cominciare da c. 65,11s. (cf. p. 55 n. 111), nonché il fatto, indiscutibile, che qui si mettano in opposizione *poeta* e *versiculi* solo per quel che concerne la variabile 'pudicizia *vs.* sfrontatezza' (forse meglio, 'virile autocontrollo *vs.* lascivia da *pathicus*').

Sono altresì convinto che le affermazioni di Catullo valgano nell'àmbito della poesia erotica in senso lato, direi, più che strettamente pederotica: l'*ego* 'debole' catulliano può dare certo un'impressione equivoca, se il metro di giudizio è il fallocentrismo quiritario, anche nel suo atteggiamento poco fermo nei confronti della *puella*, nonché, in particolare, nelle sue continue richieste di baci ai cc. 5 e 7, che sostituiscono i più 'concreti' infiniti *ludi* che si augurano ai novelli sposi, c. 61,206-210[13]. Nel contempo, l'affermazione ai vv. 5s. ha un carattere indiscutibile di *quaestio infinita*: almeno per la poesia erotica, siamo in presenza di un'importante dichiarazione di poetica, persino se ne smorziamo il carattere impegnativo vedendo in essa uno sviluppo meramente 'tattico' (come abbiamo visto, secondo B. si parla qui, genericamente, di 'pudicizia' per meglio preparare la 'punta' finale contro Aurelio e Furio *cinaedi*). Premettiamo che nell'opposizione tra *poeta* e *versiculi* non abbiamo un'antitesi tra 'realtà' e 'letteratura' ma tra due rappresentazioni letterarie (l'*ethos* dell'*ego*/poeta da una parte, i suoi prodotti letterari dall'altra). La rappresentazione dell'*ego* nella poesia 'leggera' catulliana ha alla sua radice una fondamentale duplicità: egli è soggetto *patiens*, che soffre e vive in prima persona le esperienze che narra, ma è anche il poeta che esse trasforma in alta letteratura. Questa è l'antitesi che vedo agire anche nel c. 16: un quadro di riferimento per valutarla correttamente può essere il seguente: 1) il *poeta* al v. 5 (inteso in generale, paradigma dell'*ego* parlante) è come da lunga tradizione un essere devoto alle Muse, alla sua arte, che richiede, nel momento della creazione poetica (Catullo non arriva certo a proporre per il poeta un celibato 'musivo'!), ispirazione ma soprattutto, come abbiamo visto, controllo dei propri sentimenti e dei mezzi espressivi; corollario di ciò è che un *pathicus* non può, semplicemente, essere *poeta*, in quanto egli è il rappresentante, per antonomasia, di una straripante lascivia inconciliabile con un'attività intellettualmente così esigente come è la poesia; 2) resta sottinteso che *materies* dei carmi è e non può non essere, secondo i dettami callimachei, l'esperienza stessa del poeta; ciò significa, nel caso dei *versiculi* di cui si parla nel c. 16, che essi hanno un preciso radicamento 'biotico' nell'esperienza erotica dell'*ego*; 3) perché tale materia divenga *versus* è necessario che il poeta le conferisca *sal* e *lepos* (v. 7): la poesia, se è *lepida*, ha un valore afrodisiaco su lettori di ogni età (e forse a prescindere dal loro ruolo sessuale: cf. vv. 9-11 e B. pp. 122-124), sicché il poeta deve presentare le proprie esperienze erotiche in modo tale da raggiungere questo obiettivo. L'errore di Aurelio e Furio e dei tanti loro epigoni moderni è che non si tratta qui di raggiungere un effetto che noi definiremmo comico, tramite la caratterizzazione 'buffa' dell'*ego*[14]: ad esser *pathicus* in carmi come 5, 7 o 48 non è l'io parlante, ma i *versiculi* (tutto sommato non molto diversi saranno i *pathicissimi libelli* di Mart. XII 95,1), lascivi, provocanti, eccitanti, proprio perché mettono in scena una *libido* insaziabile. Insomma, esasperando i toni del *pathos*, della malattia, della follia dell'innamorato *impotens sui* (cf. 7,10 *vesano … Catullo*; 48,4 *nec mi unquam videar satur*) si forzano i canoni della 'mascolinità' tradizionale romana, ma si ottiene una poesia *lepida*, che dia voce a nuovi desideri di un 'immaginario erotico' in evidente trasformazione all'epoca di Catullo: il poeta che sente queste cose e le trasforma in poesia è tutt'altro che un *cinaedus*, definirlo così è da *illepidi* e *male mares*. Io credo che al lettore sia subito chiaro il senso *parum pudicum* = *pathicum* al v. 4: l'uso di *pudicus*/*impudicus* (cf. lo stesso B. p. 124 n. 188), ma anche di *mollis* (anzi *molliculus*!), è troppo caratterizzato all'interno del

liber perché possano esserci dubbi (basti il confronto con 25,1) e la stessa violenta *Anrede* ai vv. 1s. contiene sottintesi fin troppo chiari: la *Steigerung* finale si ottiene innalzando i toni (con il passaggio da *impudicus* al più crudo *male mas* del v. 13). L'*ego* che agisce all'interno dei carmi catulliani può sembrare poco virile, ma, afferma Catullo, al lettore colto importa unicamente che la forma poetica che egli dà al suo stesso sentire ('fingendo' anche le passioni che prova veramente, se ci si passa la citazione: questo è il vero *lusus* catulliano) sia lasciva, *pathica* ma *cum lepore*. Si tratta dell'ennesimo travestimento del contrasto tra *lepos* e *pathos*: perché la poesia possa portare il lettore alla singolare forma di ἐνθουσιασμός qui descritta, il *pathos* d'amore che l'*ego*/*poeta* vive deve essere trasformato da un'arte che infonde *lepos* e malizia, talmente abile da mostrarsi e insieme nascondersi al lettore. Il paradosso della figura dell'*ego* presentata al lettore (che Furio ed Aurelio non comprendono) è che essa racchiude e fa convivere tutte e due le istanze, quella di una sessualità morbida e 'poco virile' e quella di un controllo della forma da *poeta pius*: è il 'ritratto paradossale' di un poeta/amante che sente la sua stessa virilità posta al servizio delle Muse, al sicuro dalla lubrica follia del suo sentire d'amore. La sua stessa vendetta contro i maliziosi amici (*pedicabo ego vos*) è, in fondo, mossa letteraria da poeta giambico 'mascolino', che, senza perdere nulla della 'verità' soggettiva dell'*ego patiens*, è ispirata dalla Musa non meno che la poesia erotica.

Un capitolo fondamentale è dedicato alla composizione del *liber*. B. mette in campo una serie di argomentazioni contrarie all'idea di un 'assemblaggio d'autore' dell'*opus* catulliano che rappresentano, ancora una volta, una ventata di aria fresca su una questione aduggiata da un 'accanimento' critico ormai degno di miglior causa. È impressionante anche la semplice rassegna degli abusi compiuti dalla critica in tempi recenti per avallare l'idea di una lettura lineare guidata da un progetto d'autore di tutto il *liber*. B. sostiene invece (pp. 94-96) che l'editore postumo dei carmi catulliani (che egli pone saggiamente in un'epoca non lontana dalla morte dell'autore) dopo la prematura scomparsa del poeta si sia trovato di fronte una situazione difficile, in cui ha dovuto rifondere in un'edizione complessiva un lascito fatto di sillogi che avevano avuto circolazione limitata ai *sodales* e *libelli* già pubblicati per il vasto pubblico (come quello di cui è proemio il c. 1); di fronte a tale stato di cose, egli ha scelto la soluzione più 'alessandrina', ordinando i carmi per sezioni 'metriche', laddove è più che probabile che la situazione di partenza fosse assai più articolata: *libelli* e sillogi 'misti', con poesie in distici e polimetriche, devono aver circolato, come insegna anche l'esempio successivo di Marziale (o del *Catalepton*)[15]. Un altro elemento da tener presente è che parecchi carmi saranno stati diffusi in più di un 'contenitore' librario, sicché l'editore avrà avuto il problema, via via che procedeva nell'*arrangement* dell'opera, di un'opportuna collocazione dei soli componimenti 'nuovi' che trovava nello spoglio dei materiali variamente diffusi dal poeta in vita: rispettare, in un quadro del genere, le costellazioni originarie create da Catullo era operazione quasi impossibile. Mi sento in perfetta sintonia con B. sulla sostanza del problema, e mi permetto solo qualche notazione a margine.

L'esempio delle 'edizioni' dei poeti neoterici che circolavano nell'antichità spinge a pensare che la divisione tra *carmina* in distici e *poematia* polimetri non fosse un caso limitato a Catullo[16]. Con questo non voglio dire che ciascuno dei neoterici abbia ordinato in prima persona la propria opera secondo il modello immanente al *liber* catulliano, ma solo affermare che il confronto con la pratica editoriale di Marziale appare rischioso, se vogliamo farci un'idea precisa delle sillogi e dei *libelli* di poesia 'leggera' (altro problema

sono i *carmina docta*) pubblicati in vita da Catullo. Il criterio scelto per l'ordinamento dall'editore del *liber* (quello metrico) sarà pure «erudito-grammaticale» (p. 87), ma era ampiamente autorizzato dalla prassi alessandrina per l'edizione non solo dei *corpora* di poesia pre-ellenistica, ma anche dell'opera poetica dei contemporanei 'filologi-poeti' (l'esempio di Callimaco al riguardo è molto chiaro, cf. anche B. pp. 92s.): proprio nulla esclude il fatto che Catullo e i neoterici abbiano tenuto distinti gli àmbiti della poesia 'leggera' polimetrica e degli epigrammi in distici[17]. Sono senz'altro d'accordo con B. sul fatto che l'unico elemento 'anomalo', rispetto all'ecdotica alessandrina, è la collocazione dei *carmina docta* al centro della raccolta: per il resto, però, sarei un po' più 'possibilista' sull'ipotesi che il *liber*, così come lo possediamo, conservi almeno ampie porzioni di un ordinamento d'autore. Qualche argomento contrario mi sembra, in effetti, improntato ad una idea di disposizione dei carmi nel libro che può rispondere magari ad un gusto moderno, ma che non abbiamo motivo di affermare che fosse confacente ai canoni richiesti per un elegante *libellus* antico. B. (pp. 68s.) si chiede che cosa faccia un carme come 33, con la sua oscenità aggressiva, accanto al c. 34, inno cletico, esempio di poesia 'civile' più unico che raro nell'opera catulliana (altro caso di disposizione 'inconcinna' è, per B., quella che avvicina i cc. 96 e 97). L'accostamento è stridente, certo, ma credo non possa essere giudicato sulla base di criteri estetici moderni: non starò adesso a sopravvalutare il contro-esempio fornito da altre raccolte epigrammatiche a noi note, come i libri di Marziale (che cosa ci fa il pensoso, insolitamente erudito IV 44 sulla fine di Pompei, con il suo turgido *pathos*, accanto a IV 43 sul *cunnilingus* Coracino?) o il *Catalepton*, ma certo la presenza in essi di 'escursioni' tematiche e stilistiche anche più audaci di questa, nell'accostamento dei carmi, mi sembra che inviti almeno alla prudenza. Soprattutto, chiunque sia stato l'editore dei carmi catulliani (fosse pure l'ineffabile Cornelio Nepote dedicatario del c. 1), avrà agito sicuramente poco tempo dopo la morte del poeta, nella condivisione, ancora, delle parti essenziali del canone estetico neoterico: mi sembra, oltre che poco probabile, anche ingiusto attribuirgli trascuratezze, mancanza di gusto, immaginare che abbia proceduto giustapponendo alla meglio la congerie di materiali che aveva davanti, soprattutto quando doveva sistemare *libelli* che presentavano parziali sovrapposizioni di carmi. Un altro argomento che mi lascia perplesso è quello secondo cui i carmi dedicati a Lesbia appaiono nell'opera ordinati secondo criteri che non lasciano 'seguire' al lettore lo sviluppo del rapporto erotico (cf. B. soprattutto pp. 70s.). Ancora una volta, che cosa sappiamo dell'ordinamento antico di simili motivi in *libri* di *nugae* polimetriche o di epigrammi? Sicuramente, almeno l'esempio di Meleagro ci parla d'altro. Nella sua antologia, i motivi erotici si dispongono in cicli improntati ad una vicenda 'biotica' dell'*ego* (i carmi sono spesso dedicati agli stessi fanciulli o ragazze), che si lascia però seguire tutt'altro che linearmente[18]. Catullo o per altri versi Meleagro volevano 'raccontare' una storia d'amore? Non credo, né credo che possa valere, in questo caso, l'esempio dell'elegia erotica augustea (che, al contrario del *liber* di Catullo, si fonda programmaticamente sul rapporto con la *puella*): i motivi affioravano come gli altri, in una varietà che voleva probabilmente anche giocare sull'orizzonte d'attesa del lettore, col presentargli un'alternanza di motivi, di *genres* letterari mai scontata ad una lettura lineare. Inutili, in questo caso, tutte le analisi basate su un gusto per la disposizione 'simmetrica' dei carmi, per le architetture che giocano sulla magia dei numeri (l'analisi di B. è, al riguardo, definitiva), semplicemente impraticabili (e non apprezzabili al lettore) in un'opera che conteneva più di 100 carmi di vario genere e misura; non è però tutto *chaos* quel che non risponde a questa idea di *kosmos*.

Splendida la lettura proposta da B. del c. 1 (pp. 97-118). Gli argomenti usati per sostenere il testo oggi più accreditato al v. 9, *qualecumque quod, <o> patrona virgo*, sono il frutto di un'analisi profonda dello sviluppo retorico del carme di dedica, spesso non bene interpretato (ho l'impressione) proprio a causa del riverbero proiettato su esso dalla lunga teoria di testi d'età successiva che lo hanno avuto come modello fondamentale. B. ha buon gioco a dimostrare che la funzione di Nepote si esaurisce nell'atto amicale di dedica della sola prima copia del *libellus*: non è pensabile che egli possa essere il *vindex* che assicura all'opera di durare *plus uno saeclo* (v. 10). Non c'è traccia, nella mossa introduttiva e nella logica sottesa alla 'sceneggiatura' del carme, di una «richiesta di patronato e protezione a Cornelio» (p. 115). Aggiungo che a interpretazioni errate in tal senso ha potuto portare lo sfruttamento del motivo della dedica del *libellus* in un autore come Marziale, che ad es. in III 2 dissimula il rapporto di patronato con Faustino sotto le spoglie di un rapporto amicale[19]; notevole è anche la differenza di trattamento del motivo in Auson. *Ecl.* 1, come ben nota B. (pp. 105s.). L'apostrofe alla Musa *patrona virgo*, che può sembrare brusca ai limiti dell'oscurità, si giustifica bene se teniamo presenti gli ipotesti fondamentali di Catullo, Meleag. *AP* IV 4,1 e Call. *Aet.* fr. 7,13ss. Pf., valorizzati a dovere da B. (pp. 115-118), che nota in particolare come il carme di Meleagro abbia fornito non solo lo spunto al 'motto' iniziale di Catullo, ma anche l'idea di un'articolazione del 'pubblico' dei lettori (al di là del primo dedicatario, Diocle in Meleagro e Nepote in Catullo, si configura la platea, potenzialmente senza limiti e comunque più ampia, dei *mystai* meleagrei, *AP* IV 1,55-58, e dei *saecula* catulliani, c. 1,10: tutto il circolo comunicativo è posto sotto la protezione della Musa, in termini mistico-religiosi in Meleagro, in termini giuridici e 'romani' in Catullo). Problema davvero secondario mi sembra, in questa raffinata tessitura, quello legato alla antonomasia *patrona virgo* = *Musa*: sul rapporto di patronato che lega le Muse ai poeti B. valorizza bene la testimonianza di Suet. *Gramm.* 6 a proposito di Aurelio Opillo (pp. 111s.), mentre non sembra neppure necessaria l'ipotesi (indimostrabile) per cui il lettore romano avrebbe già potuto trovare la definizione delle Muse come *doctae virgines* nel c. 65,2 (si deve supporre, ovviamente, che il c. 65 sia anteriore al c. 1, cf. p. 109: ma qui al lettore sarà bastato il solo richiamo ai celeberrimi ipotesti callimacheo e meleagreo per poter agevolmente 'integrare' l'elemento mancante in un carme di dedica, l'apostrofe alla Musa). Spero che dopo questa così autorevole difesa del testo tràdito del v. 9 (con la sola integrazione di <*o*>) cessino i tentativi di correzione[20].

La lettura dei cc. 36 e 95 proposta da B. (pp. 129-163) presenta elementi altrettanto importanti e innovativi. Riguardo al c. 36, l'autore dimostra molto persuasivamente come oggetto del voto della *puella* (v. 2 *votum solvite pro mea puella*) devono essere stati i carmi d'amore di Catullo nei suoi confronti: il senso del voto è che la fanciulla, per far cessare i giambi lanciatile contro dal poeta/amante, ha promesso a Venere il sacrificio di quegli squisiti carmi d'amore che Catullo le aveva dedicato nei momenti migliori del loro rapporto, prima che esso degenerasse e il poeta sperimentasse tutti i suoi toni aggressivi contro di lei (solo così si dà un senso all'espressione ai vv. 6s. *electissima pessimi poetae / scripta*, ove l'aggettivo *electissima* deve riferirsi alle poesie erotiche per Lesbia perché esso «implica comunque un'operazione di cernita […] che non ha evidentemente alcun senso nel caso del fascio d'invettive», p. 134). L'interpretazione è fondata, di nuovo, su una precisa analisi della struttura del carme, della situazione comunicativa che viene messa in scena, dei registri linguistici e delle scelte retoriche di cui essa si sostanzia: il libro di B. è anche una lezione di metodo. Impeccabile mi sembra la valutazione degli elementi

utili all'esegesi che possono arrivare dal *Nachleben* del carme (p. 135): Hor. *Carm.* I 16, se ha tratto spunto da Catullo, lo ha certo rielaborato (ingannando però in tal modo non pochi moderni filologi catulliani). Rispetto all'articolo del 1978, B. propone sul c. 95, oltre ad un esemplare aggiornamento bibliografico, degli *addenda* in commento, *line by line*, a singole questioni aperte (pp. 154-163). Il nocciolo dei problemi esegetici (allo stato attuale irrisolvibile, convengo con B.) relativi al carme è legato all'interpretazione di *Hortensius*, v. 3 (e fa séguito la lacuna dovuta alla caduta dell'intero v. 4): B. si diffonde nuovamente sul problema (pp. 154-156). Ferma restando la probabile identità con l'Ortensio dedicatario del c. 65, è impossibile capire i motivi del diverso atteggiamento di Catullo nei confronti del personaggio nel c. 95, ma una cosa mi sembra certa: se Ortensio (come pare: cf. soprattutto Ov. *Trist.* II 441) fu autore anche di poesia 'leggera' e di argomento erotico, questo non gli dà certo la patente di poeta 'neoterico', né si deve pensare che egli debba essersi rifiutato perciò di cimentarsi in generi più 'impegnativi', anche in età avanzata (pur se al riguardo mancano le testimonianze) o anche solo di apprezzare la poesia di gusto 'ennianizzante'. Nella aristocrazia romana del tempo vale ancora la regola di una versatilità nella produzione di poesia che faceva convivere disinvoltamente istanze e generi diversi: gli elenchi in Plin. *Epist.* V 3,5 si riferiscono, più che a *neoteroi* in senso stretto, a illustri nobiluomini del passato romano che hanno coltivato anche generi 'umili' come l'epigramma e le *nugae* polimetriche (vi figura anche Cicerone[21]); quanto a Gell. XIX 9,7, lì il nome di Ortensio viene accostato, oltre che a quello di Catullo o Cinna, a quello di Levio o di Memmio, secondo una logica che è difficile decifrare fino in fondo e che comunque sembra implicare una condanna *in toto* della lirica d'amore in latino, di qualunque epoca o tendenza.

Il quinto capitolo sviluppa una riflessione sui cc. 11 e 51 che, prendendo spunto dal riesame di antichi problemi esegetici, arriva ad una definizione dell'*eros* catulliano di notevole originalità e finezza. Il punto di partenza è indubbiamente ancora quello relativo alla contrapposizione tra *lepos* e *pathos* di cui abbiamo già discusso: fermo restando quanto abbiamo visto sopra (Catullo non arriva mai a teorizzare una 'poetica' del *pathos* d'amore: lo faranno, dopo di lui, solo gli elegiaci romani e neppure il c. 51 può essere considerato un 'manifesto' in tal senso, cf. p. 177), rimangono ancora da capire importanti aspetti della caratterizzazione dell'*ego patiens* catulliano[22]. Merito di B. è di mostrare attraverso un'analisi impeccabile, tutta interna alle logiche strutturali dei singoli carmi e al rapporto intertestuale con gli ipotesti, come Catullo crei una costellazione tra ripresa del modello saffico, sessualità dell'*ego* 'debole' e rapporto ambivalente con la morale quiritaria (pp. 165-192). La strofa conclusiva del c. 51 sull'*otium molestum*, al centro di un dibattito infinito nella letteratura scientifica, va inquadrata in questa prospettiva. B. traccia, giustamente, una distinzione tra '*amour-passion*' e '*amour fou*': Catullo, che in modo «letterariamente audacissimo» (p. 177) diventa nel c. 51 'un'altra Saffo', trae dalla poetessa di Lesbo certamente l'idea fondante dell'amore passionale, che come vento della montagna sradica l'*ego* da se stesso e lo consegna alla sofferenza, ma fa un passo ulteriore, perché solo lui trasforma questo amore in passione folle per una sola donna, già quasi *puella unica* (p. 187: impeccabile la definizione, l'amore per Lesbia è «se non necessariamente unico, di certo insuperabile e irripetibile nella sua eccezionalità qualitativa»). Tale idea è estranea a Saffo: ella conosce la «ciclicità dell'esperienza amorosa» (pp. 187s.), la passione si rinnova ogni volta uguale e diversa nei confronti delle fanciulle del tiaso. La potenza di Afrodite ha risvolti inquietanti, che devono essere oggetto, nella poesia di Saffo, di un'azione 'paideutica' fondamentale.

Ignoriamo molto riguardo alla fisionomia di 'genere' e all'ambientazione di un carme come il fr. 31 V. (oggetto di serrata analisi preliminare da parte di B. pp. 193-216), ma il senso del v. 17 sembra essere chiaro: il discorso si piega ad un movimento gnomico che sottopone a più alte istanze la 'sintomatologia d'amore' così drammaticamente descritta nei versi precedenti (pp. 215s.): tutto si deve sopportare (ἀλλὰ πὰν τόλματον) perché il destino della ragazza amata sembra in ogni caso già iscritto in un orizzonte civile, quello dell'amore per l'uomo e del matrimonio, che è l'unico socialmente riconosciuto e conferisce, in fondo, un fine all'esistenza stessa del tiaso. Tutta la potenza disgregante dell'*eros* di Saffo compare nel c. 51 di Catullo: l'amore è potenza che sconvolge non in quanto esso dissolve i rapporti matrimoniali esistenti (il turbamento dell'*ego* non deriva da una coscienza tormentosa della propria condizione di *adulter*), ma in quanto disarticola l'*ego* stesso, lo rende prono alla sua passione, fino a mettere in dubbio il suo stesso ruolo sessuale forte, 'maschile', di guida all'interno di un rapporto erotico. La strofa finale del c. 51 non va staccata dal resto del carme, presentando un movimento parallelo all'ode di Saffo, con il richiamo all'ideologia quiritaria e virile del *negotium*, che deve strappare l'*ego* non solo ad una sofferenza insopportabile, ma anche ad una penosa *debilitatio* della sua stessa identità di genere (cf. pp. 191s. e poi nell'analisi del c. 51, pp. 223-253: 245-253). La *comparatio* tra il componimento di Saffo e quello di Catullo mette in luce delle asimmetrie, colte con grande acume da B.: se l'*incipit* del carme greco non dà alcuna enfasi all''imperturbabilità' dell'uomo seduto di fronte alla fanciulla, Catullo accentua questo aspetto, proprio per sottolineare il contrasto tra il contegno virile dell'interlocutore della *puella* e il penoso turbamento dell'io (in ciò seguendo anche tendenze affermatesi in àmbito di *Fortleben* ellenistico-romano dell'ode, su cui B. pp. 224-233; mi permetto di segnalare, sulla via che porta a sviluppare il motivo, l'interessante precedente fornito dall'epigramma anonimo *AP* XII 151[23]).

Certo, l'asimmetria più evidente è proprio quella tra i contesti socio-culturali dei due carmi: la mia idea è che la cosiddetta 'trasgressività' di Saffo sia aspetto relativo quasi solo allo spazio della ricezione, in età successiva, dei suoi carmi che non a quello legato a produzione e consumo nel loro contesto storico. È sicuramente vero che la poetessa di Mitilene esprime in termini sconvolgenti la forza di Afrodite, e B. sottolinea anche giustamente come questo porti a esaltare in termini 'rivoluzionari' la figura dell'adultera Elena nella celebre *Priamel* del fr. 16 V. (p. 184). Tuttavia, il 'patronato' di Afrodite sulla poesia di Saffo mi sembra esprimersi in due aspetti, *charis* e *pathos*, complementari e funzionali l'uno all'altro. La forza della dea va anzitutto riconosciuta ed esaltata come quella che salda il legame 'pedagogico' nel tiaso; quando la fanciulla giunge ormai al fatale momento, socialmente 'consacrato', del matrimonio (non so se il fr. 31 V. sia da collocare in àmbito nuziale, ma la figura dell'uomo cui la ragazza è legata vi gioca un ruolo fondamentale), sottolineare lo 'sconvolgimento' dell'io femminile e la 'beatitudine' dell'uomo (dello sposo, probabilmente) non mi sembra sia elemento 'trasgressivo', bensì celebrativo della 'grazia' della fanciulla, in omaggio a istanze, del resto, molto ben attestate in àmbito epitalamico vero e proprio. Ovviamente, tali funzioni 'socio-culturali' del *pathos* d'amore sono lontane anni-luce dalla situazione descritta da Catullo: proprio per questo risulta velleitario il richiamo ai doveri sociali dell'*ego* nei vv. 13-16 del c. 51. Manca in Catullo qualunque quadro di riferimento culturale che possa 'sublimare' il patire d'amore dell'io, traslandolo su un piano superiore come avveniva in Saffo (il felice destino della fanciulla amata, il compiersi della sua 'missione' sociale grazie all'*eros* eterosessuale, o anche, ammesso e non concesso che l'*ego* che parla nel fr. 31 sia 'Saffo', la dignità della

funzione 'educativa' della *magistra* del tiaso, il perpetuo rinnovellarsi dell'*eros* a ogni nuova generazione di fanciulle): rimane solo la desolazione nel constatare il disgregarsi di se stessi di fronte alla follia d'amore. È Catullo che ha probabilmente 'interpretato' come assai più anticonvenzionale di quanto non fosse nell'originale l'*amour-passion* di Saffo[24].

B. ripropone poi la sua lettura del c. 11, estremamente convincente. Attraverso un'analisi strutturale del carme, l'autore dimostra che, al di là della questione se ci sia o no sarcasmo nei confronti di Furio e Aurelio, vero motivo unificante del componimento è l'ostentata indifferenza dell'*ego* nei confronti della *puella*, alla quale si annuncia la *renuntiatio*. Il forte contrasto tra *omnia haec* (v. 13) e *pauca nuntiate* (v. 15: cf. p. 257) dà ragione dello squilibrio esistente tra l'ampia (e stilisticamente sostenuta) parte iniziale (vv. 1-12), dedicata alla visione di terre ostili e lontane ove i due *comites* accompagnerebbero l'*ego*, e la parte dedicata al messaggio vero e proprio, che l'*ego* affida ai due perché lo consegnino a Lesbia (vv. 17-24): l'incarico viene presentato come mansione di poco conto proprio per sottolineare l'ormai totale 'disincanto' dell'*ego*, il suo distacco dall'amore per la ragazza, tanto più ostentato quanto velleitario, come dimostra l'altissimo *pathos* che caratterizza l'ultima strofa sul fiore reciso. La lettura è in grado davvero di risolvere le tante aporie su cui si è accanita la critica, perché emancipa l'interpretazione del carme dal problema relativo ai rapporti tra l'*ego* e Furio ed Aurelio, svincolandola dall'esame 'comparato' degli altri componimenti del *liber* dedicati ai due personaggi. Insomma, B. dimostra che, se si affida l'esegesi del carme a criteri tutti 'interni', si arriva ad individuare il nucleo tematico vivo su cui esso si fonda e a sfrondare l'esegesi di falsi problemi. Come accade al lavoro critico veramente egregio, l'interpretazione chiude dei problemi e può aprire nuove vie. Ha ragione B.: il punto nodale, quello su cui l'intero carme si articola, è il rapporto con la *puella*; una sorta di 'sottoprodotto' (cf. anche p. 266 n. 623) è invece l'eventuale sarcasmo nei confronti dei due *comites*, che a me, comunque, sembra esistere *in re*, al di là del confronto con gli altri carmi del 'ciclo di Furio e Aurelio' (il contrasto tra il v. 13 e il v. 15 vuole soprattutto illuminare l'atteggiamento dell'*ego* riguardo all'amore per la *puella*, ma non può non suonare ironico nei confronti delle reboanti dichiarazioni d'amicizia dei due, soprattutto perché non si accompagna a nessuna forma di cortesia o di gratitudine da parte dell'*ego*, che di fronte ad amici così generosamente *parati* si limita infine al solo secco ordine al v. 15: un compito da poco è affidato a gente da poco, e ciò si trasforma in ulteriore atto derogatorio nei confronti di Lesbia). Con gli strumenti che ci ha fornito l'analisi della *generic composition*, si potrà andare anche un po' oltre: F. Cairns ha illustrato i modi in cui, nel c. 11, Catullo fonde il 'genere' della *renuntiatio amoris* con l'ampia tematica della 'fedeltà in amicizia'[25]. Ora, io credo che l'offerta di seguire Catullo nei viaggi più pericolosi che i due hanno più o meno 'sinceramente' presentato (vv. 1ss.) si giustifichi ampiamente se si pensa che nella poesia elegiaca successiva sono proprio gli *amici* ad accompagnare l'*ego*-amante infelice nel suo viaggio di *remedium* d'amore, in terre lontane e magari fra mille pericoli: basti il confronto con un passo programmatico come Prop. I 1,25-30 *at vos qui sero lapsum, revocatis, amici | quaerite non sani pectoris auxilia | … | … | ferte per extremas gentes et ferte per undas | qua non ulla meum femina norit iter*[26]. Insomma, l''offerta' di Furio e Aurelio sembra rimandare a questo motivo: i due amici si preoccupano del fatto che l'*ego*, per sfuggire alla sua malattia d'amore, voglia affrontare i viaggi nelle terre più lontane (in quel momento, tra l'altro, oggetto di guerre di conquista da parte di Roma: l'*ego* vuole forse 'guarire' partendo soldato, come il protagonista di Theocr. 14?) e si dichiarano disposti a condividerne con lui tutti i pericoli.

L'*ego*, a questo punto, li 'tranquillizza': non sarà necessario compiere *omnia haec*, poiché egli ormai non è più malato d'amore; sarà sufficiente annunciare alla sciagurata fanciulla *pauca … non bona dicta*.

Quasi in coda al volume sono ristampati i due saggi sui carmi di argomento funerario, 101 e 96. Se ne apprezza ora, ancor di più, la densità, valorizzata dal nuovo contesto in cui i due articoli diventano una sorta di nuovo capitolo dedicato al *pathos* del lutto in Catullo. Un progresso sicuro nell'interpretazione del c. 101 è quello relativo all'analisi strutturale, alla minuziosa analisi della scansione temporale della cerimonia che si svolge nei pressi della tomba (pp. 291-298); B. traccia poi un suggestivo parallelo tra il c. 101 e alcune scene della tragedia attica, caratterizzate dal motivo dell''offerta sulla tomba del congiunto': importante è soprattutto il confronto con il famoso brano incipitario delle *Coefore*, in cui Oreste, tornato in patria dopo lungo vagare, offre sulla tomba del padre un ricciolo della sua chioma. Analogie formali erano già notate da K. Quinn[27], ma B. spinge il confronto ben più avanti: proprio perché i due testi sono tipologicamente così simili, B. ne evidenzia lo stridente contrasto nella differente situazione ad essi soggiacente (l'io catulliano è 'di passaggio' su una terra lontana e vedrà per la prima e ultima volta la tomba del fratello, mentre Oreste è anch'egli di passaggio, ma sta tornando in patria dopo tanto tempo per rendere omaggio al padre e vendicarlo). In effetti, si può aggiungere, la successiva poesia sepolcrale latina coglie dal c. 101 soprattutto il motivo dolente della 'sepoltura in esilio', del defunto inumato lontano dalla sua patria[28]: quando si allude all'*incipit* del c. 101, è il defunto stesso, a volte, in prima persona il soggetto del 'viaggio periglioso' (cf. *CLE* 1267,1s., II sec. d.C., *sum Frygiae te*[*rra*] *natus et multa peragrans* / *veni in* [*Dal*]*matia*). Si tratta di un altro aspetto di quello sterminato *Fortleben* del carme catulliano che B. analizza poi in altri momenti fondamentali (pp. 312-341: Landino, Marullo, Parini e Foscolo). Interessante, ancora, è la conclusione di B. riguardo al fondersi alla fine del c. 101 di *allocutio* 'inferiale' e *conclamatio* funeraria, nell'empito consolatorio rivolto al fratello morto (p. 311). Punto di forza dell'interpretazione del c. 96 è la critica serrata all'esegesi tentata da E. Fraenkel[29]: B. dimostra bene come sia del tutto improbabile un'allusione ai *furta* di Calvo e al relativo *discidium* con Quintilia ai vv. 3s. del componimento (per una rigorosa analisi dei brani di poesia antica che fanno riferimento alla produzione poetica di Calvo, e in specie a quella dedicata a Quintilia, cf. pp. 347-362). La conclusione di tutto il ragionamento (pp. 362-384) è perfettamente in linea con le premesse poste da B. nella prima parte del libro riguardo alla «poesia del lutto» in Catullo. I due momenti del *pathos* lancinante e dell'elaborazione che, attraverso la poesia, dà vita al ricordo e alla celebrazione del defunto sono ben esemplificati dall'antitesi *renovamus amores* / *flemus amicitias* ai vv. 3s.: il primo dei due momenti, quello della sublimazione poetica, è affidato all'*amor* di Calvo, mentre l'*ego* catulliano ritaglia in controcanto per sé il 'flebile' ruolo dell'amico afflitto dal dolore. Si tratta di opposizione non pensata in termini assoluti, ma legata alla situazione comunicativa in cui si iscrive il bigliettino di Catullo all'amico.

Una prima, importante appendice su Catullo e l'oratoria è posta in chiusura del volume. Si tratta di un'accurata ricognizione dei (pochi) carmi catulliani in cui è questione di 'prosa d'arte' d'àmbito giudiziale o politico. Interessante è l'analisi del c. 53, che celebra di scorcio l'oratoria di Calvo narrando dell'entusiasmo che genera nella *corona*, soprattutto perché il componimento è messo a confronto con il brano che contiene il giudizio svalutativo di Cicerone (*Brut*. 283) sulla prosa atticista dell'amico di Catullo (pp. 388s.): ne viene illuminato anche il c. 49, il famoso bigliettino di ringraziamento all'Arpinate (pp. 390s.).

Catullo sembra sfatare un mito malevolo, quello della mancanza di *vis* e *sanguis* nella oratoria atticista. Si dovrà andar molto cauti nel tracciare troppo facili simmetrie tra gusto della *tenuitas* atticista e poetica callimachea, ma certo anche alcune critiche che Catullo rivolge all'oratore Sestio ben si giustificano se abbiamo presenti proprio i canoni dell'atticismo (p. 392, a proposito di *frigus* in 44,20, e già pp. 387s.). Dopo essersi rapidamente soffermato anche sui cc. 108 e 97s. (pp. 393-397), B. si dedica anche al c. 84, lo «strano caso» di Arrio, fornendone una interpretazione originale: il *vitium* di Arrio, che consiste nell'errata pronuncia aspirata di molti fonemi iniziali di parola, non sarebbe da attribuirsi a 'ipercorrettismo', a desiderio esasperato di una *dictio urbana*, ma, al contrario, come mostrerebbero i vv. 5s., ad affettata *rusticitas*, al desiderio di proporre una pronuncia improntata a robusta e sana *severitas* arcaizzante (pp. 397-401). L'esegesi è affascinante, ma rimane qualche dubbio.

Proprio in àmbito extraurbano la tendenza alla deaspirazione iniziale sembra più forte (anche se non chiarissima è la testimonianza di Varr. *Ling*. V 97); soprattutto, però, l'equivalenza *rusticitas*/*severitas* credo non valga per ogni tratto del *sermo rusticus*: quando Nigidio (fr. 21 Fun. *ap*. Gell. XIII 6,3, cit. a p. 399) dice che *rusticus fit sermo, si adspires perperam*, parla proprio di 'ipercorrettismo' da *rusticus* (del rustico, cioè, che vuol sembrare 'urbano'). La testimonianza di Gell. II 3 (p. 401 e n. 920) riguarda la pronuncia e la relativa grafia antica di parole come *lachrima* o *helluari*, che dagli *antiqui* venivano considerate più 'vigorose' delle forme 'normali' deaspirate: tali antiche pronunzie ben difficilmente potranno esser prese come tratti 'rustici' (insomma, Gellio non sembra affatto parlare qui di coincidenza tra *antiquitas* e *rusticitas*); laddove invece, nelle fonti antiche, si parla dell'affettazione di una *severitas* improntata ad un antiurbanismo arcaizzante (cf. Cic. *De orat*. III 42; Quint. *Inst*. XI 3,10, entrambi sul famoso caso di Lucio Cotta), si tace proprio del tratto dell'affettata aspirazione. L'impressione è che Cicerone e Quintiliano da una parte e Gellio dall'altra parlino di due cose diverse: la pronuncia aspirata di parole come *helluari* non è certo mai stata considerata 'rustica' in nessuna epoca; *rusticum* (cioè ridicolo e non urbano) era solo l'esagerare a sproposito con scorrettezze pretenziose (di nessuna delle parole proferite da Arrio, *commoda*, *insidiae* e *Ionii*, è mai altrove attestata una pronuncia aspirata). Rimane, indubbiamente, l'aporia che si apre nell'esegesi ormai vulgata del vizio di pronuncia di Arrio quando si considerino con attenzione i vv. 5s.: insomma, nel suo modo di parlare Arrio non si distingue dal ramo materno della sua famiglia. Mi chiedo se non sia possibile pensare a un desiderio effettivo di 'ipercorrettismo' da parte di Arrio, che vuole certo conferire *gravitas* (ma nel contempo, e sicuramente, anche urbanità, non rusticità) al suo eloquio: si capirebbe bene l'enfasi posta da Catullo sui suoi sforzi di pronuncia (v. 4 *quantum poterat*); egli però, per mancanza di strumenti culturali, finisce invece col ricadere in vizi aviti (forse proprio quelli che il personaggio vorrebbe evitare), comunque questi debbano essere intesi (pronuncia condizionata da qualche dialetto latino o lingua italica? Influenza di fattori sociolinguistici? Semplice maliziosa illazione di Catullo?): sarebbe forse un ulteriore strale lanciato da Catullo, perché Arrio potrebbe avere tutta l'intenzione di 'distinguersi', da perfetto *parvenu*, dalla sua oscura famiglia d'origine.

Il libro si chiude con una seconda appendice sul problema esegetico-testuale in Catull. 10,9-13: la soluzione proposta da B. (correzione del primo *nec* al v. 10 in *heic*) sembra effettivamente la più economica e si appoggia, come di consueto, su un'ineccepibile analisi linguistica e retorica del microcontesto.

Il volume di B. offre, come si vede, una messe di risultati imponente e fornisce stimoli importanti per nuove riflessioni sul Catullo soprattutto (ma non solo) delle *nugae* e degli epigrammi: che cos'altro si può chiedere non dico ad un saggio critico, ma ad un libro?

Dip. di Scienze umane — ALFREDO MARIO MORELLI
Via Zamosch 43, I – 03043 Cassino (FR) — alfmorel@unicas.it

[1] Si potrebbe pensare, come faceva C.J. Fordyce, *Catullus. A Commentary*, Oxford 1973[2] (1961[1]), 193 e 413, ad una o più missive spedite da Catullo in passato e mai più ritornate, con il loro supporto, al mittente.

[2] Cf. già K. Lachmann, *Q. Valerii Catulli Veronensis Liber*, Berolini 1874[3], 25; poi M. Schuster, *Catulli Veronensis liber*, Lipsiae 1949, 28; W. Eisenhut, *Catullus*, Leipzig 1983, 28; Fordyce, *o.c.* 22; e infine anche *Catullus*, ed. with a textual and interpretative comm. by D.F.S. Thomson, Toronto 1997, 125.

[3] *Two Poems of Catullus*, «JRS» LI (1961) 46-53: 46-51 = *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Roma 1964, 115-129: 115-125.

[4] Sul fatto che l'estetica della poesia 'nuova' e l'estetica del libro non necessariamente coincidessero, soprattutto in età cesariana, cf. ora anche O. Pecere, *Roma antica e il testo*, Roma-Bari 2010, 28s., con opportuno rinvio proprio a Catull. 22 e nuove considerazioni e aggiornamento bibliografico sul problema della scrittura di versi su tavolette cerate e *palimpsesti* (cf. anche p. 268 nn. 5-11). Fondamentale rimane, per lo studio della terminologia del libro in questo carme, L. Gamberale, *Libri e letteratura nel c. 22 di Catullo*, «MD» VIII (1982) 143-169.

[5] Cf. ora Pecere, *o.c.* 101-192; in particolare, l'autore riflette (pp. 186s.) sulle fasi del passaggio dal 'manoscritto d'autore' al *macrocollum*.

[6] Cf. in generale H.D. Bork, *Lateinisch-romanisch auris / auricula / auditus und die partitiven Deminutiva*, «Glotta» LV (1977) 120-156.

[7] Cf. E. Courtney, *Fragmentary Latin Poets*, Oxford 2003[2], 222, che considera questo l'unico caso in cui la parola *libellus* mostri ancora vive tali fondamentali connotazioni (in ciò confortato da *ThlL* VII 1270,64-71 *s.v.* [H. von Kamptz]), ma il significato in realtà mi sembra trasparire in diversi altri passi: quando Varrone (e forse già Ennio prima di lui) usa l'espressione *edolare libellum* (Varr. *Men.* 59 Ast., che cita almeno il verbo da Enn. fr. inc. 41 V.[2]) fa senz'altro riferimento, concretamente, anche al materiale da cui il *liber* deriva.

[8] Tali letture si appoggiano spesso sul fatto che l'*ego* si autocaratterizza come *persona* sessualmente 'debole' e poco virile di fronte alla *puella*: sul problema, vd. *supra* pp. 476 e 481. La mia impressione è che, con altri e più raffinati mezzi di analisi letteraria, sia tornata in auge una tendenza a leggere la poesia di Catullo attraverso la reinterpretazione che ne davano autori successivi, in primo luogo Marziale (di tale approccio come dominante nell'Umanesimo parlava giustamente J. Gaisser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993, 242s., con particolare riferimento ai cc. 2s. sul *passer*).

[9] Sui temi del *lepos* in Catullo e in Lucrezio, cf. B.A. Krostenko, *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago 2001, soprattutto p. 259 e n. 69, che insiste anche su un altro elemento, vale a dire la compresenza nei due autori di una forte caratterizzazione metapoetica ed erotica del *lepos*.

[10] Cf. al riguardo M. Fantuzzi-R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, 458 = Iid., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, 346s.

[11] B. non entra troppo nel merito del problema se Cecilio stia realmente componendo un epillio (che si chiami *Magna Mater* o meno) o se invece non abbia 'rubato' l'*Attis* di Catullo, pur se mostra un certo scetticismo riguardo all'ipotesi di un plagio o comunque di appropriazione indebita (pp. 48s. nn. 92s.). Quel che è certo è che, mi sembra, troppo si è discusso sul significato delle *cogitationes* che un amico *sui meique* vuole esporre a Cecilio ai vv. 5s. Si può essere sicuri che il lettore antico che non facesse parte della cerchia ristretta dei conoscenti dell'autore non poteva ricavare dall'anodina espressione più di quanto possiamo fare noi oggi: si trattasse di «dichterische Pläne» come pensava W. Kroll, *C. Valerius Catullus*, Stuttgart 1989[7] (1923[1]), 65, o più genericamente di «views of some common friend» sul componimento di Cecilio (R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889[2], 121, che cita a confronto Cic. *Att.* IV 2,6), con l'espressione si intende qualche consiglio o osservazione (anche critica) per lo sviluppo o la correzione dell'opera (Thomson, *o.c.* 294 nota che *cogitatio* in questo senso è comunissimo in Cicerone, non solo nelle epistole: cf. *Tusc.* I 3,6). Il testo, secondo me, non 'chiede' di speculare oltre (e con questo non voglio certo sminuire il contributo di studi importanti come quello di G.G. Biondi, *Il carme 35 di Catullo*, «MD» XLI, 1998, 35-69, che hanno il merito di evidenziare i dislivelli di registro linguistico e i dettagli che, al lettore estraneo all'ambiente dell'autore, rimangono oscuri): come spesso succede, Catullo lascia in sospeso per il lettore 'profano' una serie di particolari (come avveniva, del resto, nella lirica arcaica greca o nell'epigramma ellenistico dei suoi *auctores* di riferimento) e la ragion d'essere del componimento è tutta nella rappresentazione letteraria di un rapporto intimo, epistolare, che coinvolge l'*ego* ed un suo sodale, con il quale non è necessario dilungarsi in dettagli.

[12] È interessante notare come gli aspetti del 'godimento' estetico causato dalla letteratura siano molteplici nel *liber* catulliano: lo stesso verbo *gaudere* è predicato non solo dell'approccio del *populus* alla poesia di Antimaco nel c. 95, ma anche di quello di Suffeno ai suoi stessi versi (22,17 *tam gaudet in se tamque se ipse miratur*): Suffeno è 'carattere paradossale' e la sua gioia per i suoi stessi versi da *caprimulgus* (benché in altri aspetti egli sia *urbanus*) può ben essere assimilata a quella del volgo nel c. 95, ma il discorso si complica se pensiamo che lo stesso verbo *gaudere* è utilizzato per descrivere la reazione di Quintilia nel c. 96 (v. 6 *quantum gaudet amore tuo*). È chiaro che oggetto del godimento della defunta è l'amore di Calvo e che l'uso del verbo va contestualizzato (essendo, tra l'altro, in opposizione a *dolori est* del v. 5), ma non deve neppure sfuggire che, con ogni probabilità, Catullo sta qui alludendo anche all'opera poetica che Calvo ha composto per Quintilia (cf. M. Citroni, da ultimo in *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995, 70s., con le osservazioni di B. pp. 364s. e n. 834, che pure è anche lui prudentemente portato a vedere nell'atteggiamento di Catullo un omaggio ai versi di Calvo per la donna, cf. p. 384): qualunque cosa si pensi di essa, l'opera di Calvo era, per l'appunto, un prodotto letterario, che è stato in grado di veicolare (grazie, senza dubbio, al suo *pathos* e al suo *lepos*) sentimenti profondi e delicatissimi per la defunta. Il godimento di Quintilia è sicuramente anche 'estetico', di fronte ad una poesia così intensa (e celebrativa: anche senza pensare alla più che verosimile presenza di espressioni elogiative nell'opera, l'*amor* postumo che Calvo vi esprimeva era *ipso facto* motivo di lode per la donna). Sul c. 95 vd. anche *supra* pp. 479ss.

[13] Cf. F. Cairns, *Catullus' Basia Poems (5, 7, 48)*, «Mnemosyne» s. 4 XXVI (1973) 15-22: 20-22; in ogni caso, è inopportuno pensare, sulla base di 16,12s., che Aurelio e Furio abbiano preso in giro il poeta per via del solo c. 48 dedicato a Giovenzio e B. giustamente esclude questa ipotesi, cf. pp. 56 e 127s.

[14] Secondo N. Holzberg (*Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München 2002, 26-28, 37 e *passim*), l'atteggiamento 'ipervirile' dell'*ego*, stupratore di Furio ed Aurelio, sarebbe una posa comica, se si considera la caratterizzazione 'femminilizzata' che l'*ego* dà di se stesso e neppure, propriamente, contesta nel c. 16: l'interpretazione è interessante, ma con essa

si rischia di perdere parecchio del complesso gioco letterario sull'*eros* e sui ruoli sessuali, nel componimento stesso e nel *Liber*.

[15] Riguardo alla pubblicazione di *libelli* in metro 'misto' (comprendenti poesie in distici e *nugae* polimetriche), B. (pp. 93s. e n. 209) riporta l'esempio illustre di Meleagro e della sua *Corona* (sulla scorta di T. Fuhrer, *The question of genre and meter in Catullus' polymetrics*, «QUCC» n.s. XLVI, 1994, 95-108: 98). Mi sembra che, forse, quello meleagreo non sia in proposito il paradigma più calzante. La polimetria, nella *Corona*, se pure era presente, era limitatissima. Si pensa che essa riguardasse quasi esclusivamente alcuni *auctores* dell'epoca arcaica (i loro componimenti erano presumibilmente inseriti a 'nobilitare' alcuni cicli epigrammatici, sul modello di [Sapph.] *AP* VII 489 = *FGE* 678-681, nella serie *AP* VII 486-491, epitafio di Timade), ma rimane il fatto che, nel materiale proveniente dalla *Corona*, non abbiamo alcun esempio di epigramma attribuito ad Anacreonte, Archiloco o Saffo in metro diverso dal distico: cf. D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, 119-130. Per il resto, epigrammi in metri diversi dal distico da parte di altri autori sono quasi del tutto assenti nelle sezioni che si pensa provengano dallo *Stephanos* (cf. Leon. *AP* VII 455 = *HE* 2385-2390; molto dubbio il caso di Aeschr. *AP* VII 345 = *HE* 1-9, cf. A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, I-II, Cambridge 1965, I XXIVs. e II 3s.). Comunque si consideri il problema, se si prende Meleagro come modello del *libellus* polimetrico romano si rischia di far torto a quello che doveva essere il segno principale della sua opera, e cioè la perlomeno drastica 'marginalizzazione' di epigrammi in metro diverso dal distico (nonché di sottogeneri e tematiche che invece all'epigramma ellenistico non dovevano essere estranee: cf. A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993, 14s.).

[16] Mi si consenta il rinvio a quanto scrivevo in *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino 2000, 331-337.

[17] Problema ancora diverso è quello dell'accostamento di carmi elegiaci 'lunghi' (cc. 65-69) a epigrammi (più o meno) brevi (cc. 69-116): secondo molti studiosi, un *libellus* elegiaco costituito dal complesso dei cc. 65-116 farebbe parte dell'ordinamento originale del *corpus* catulliano (ne discutevo in *L'epigramma latino* cit. 317-320: cf. poi almeno M.B. Skinner, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus. Poems 65-116*, Columbus 2003; T. Hubbard, *The Catullan libelli revisited*, «Philologus» CXLIX, 2005, 253-277). B. si dimostra abbastanza scettico sull'ipotesi (pp. 77s.). Il dislivello di genere tra epigramma ed elegia non sarebbe, di per sé, elemento di difficoltà riguardo all'ipotesi di un *libellus* 'misto' in distici, ma B. richiama l'attenzione sul carattere troppo stravagante che avrebbe in un simile contesto un carme proemiale come il 65: esso è bensì adatto a presentare la traduzione poetica della *Chioma di Berenice*, meno a fungere da introduzione a un libro poetico pieno, anche, di carmi giocosi ed osceni. Non è questa la sede per analizzare a fondo il problema (che è serio e che comporta anche quello del rapporto tra il c. 65 e l'epigramma di chiusura, il c. 116), ma mi chiedo se la presenza di carmi 'leggeri' o aggressivi sia davvero inopportuna dopo un proemio all'insegna di una metapoetica 'mestizia' per la morte del fratello. Con l'annuncio di carmi tristi come quelli di Progne, di cui ai vv. 12-14, forse non si vogliono programmaticamente riassumere tutti i contenuti di un *libellus* che, tra l'altro, non avrebbe un suo statuto di perfetta indipendenza, essendo (nell'ipotesi che abbiamo descritto *supra*) il terzo all'interno del *corpus*; casomai, si aggiungerebbe ai motivi sperimentati nei carmi 'non elegiaci' un tema finora del tutto assente, quello funerario, che quindi acquisterebbe rilievo (la domanda è: che cosa 'deve' esserci in un proemio, in particolare in un proemio al mezzo?). A me sembra che il c. 65 sia un atto d'omaggio, ma anche di 'congedo', sublimazione e superamento rispetto al dolore per la morte del fratello (i vv. 5-14 che ricordano l'evento luttuoso e annunciano i *maesta carmina* sono quasi messi 'tra parentesi'): nonostante (v. 1 *etsi* in posizione incipitaria) il lutto, il poeta è in grado di spedire

ad Ortalo dei carmi (anche se *expressa*, v. 16, 'tradotti', non *exprompta*, come voleva Ortalo), versi, nientemeno, del Battiade, i quali hanno un carattere giocoso e sentimentale che nulla ha da spartire con il tema della mestizia (la difficoltà, se esiste, mi sembra si presenti anche nel 'compromesso' trovato da Catullo: non offriva la poesia ellenistica componimenti da tradurre non dico *maesti*, ma perlomeno più 'seri' della leziosa *Chioma*?).

[18] Sull'ordinamento dei motivi erotici nello *Stephanos* cf. K.J. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, 283-301: 301, e poi tav. II alle pp. 326s.

[19] Bene su questi aspetti A. Fusi, *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber tertius*, intr., ed. crit., trad. e comm., Hildesheim-Zürich-New York 2006, in part. 116s.

[20] Recente è la proposta di A.S. Gratwick, *Vale patrona virgo. The text of Catullus 1.9*, «CQ» n.s. LII (2002) 305-320; in tutt'altro senso, ma sempre non necessario, l'intervento di J.M. Trappes-Lomax, *Catullus. A Textual Reappraisal*, Swansea 2007, 34-36; bene qui Thomson, *o.c. ad l.*

[21] Sul problema, cf. M. Citroni, *Marziale, Plinio il Giovane e il problema dell'identità di genere dell'epigramma latino*, in F. Bertini (ed.), «Giornate filologiche "Francesco Della Corte"», III, Genova 2003, 7-29.

[22] Da segnalare, dopo il libro di B., due interventi sul problema testuale ai vv. 11s. *gemina … / nocte*, che entrambi correttamente connettono alla questione della caratterizzazione 'al maschile' dell'*ego*, con il riuso 'straniante' di formule omerizzanti: G. Lotito, *Gemina teguntur / lumina nocte. A proposito di Catullo 51, 11-12*, in P. Arduini *et al.* (edd.), «Studi offerti ad Alessandro Perutelli», II, Roma 2008, 125-136; A. Fusi, *Imitazione e critica del testo. Qualche esempio (Catullo, 51,11 sg.; Marziale I 116,2; IX 71,7)*, in AA.VV., «Miscellanea in onore di Piergiorgio Parroni», Roma c.d.s. (il rapporto tra l'espressione catulliana e *Il.* V 310 = XI 356 era già stato ben chiarito da A. Pardini, *A Homeric formula in Catullus (c. 51,11-12 gemina teguntur lumina nocte)*, «TAPhA» CXXXI, 2001, 109-118, di cui si può leggere una versione in italiano in «ARF» III, 2001, 5-10; cf. anche B. pp. 240s. n. 569).

[23] Cf. il mio *L'epigramma latino* cit. 194.

[24] B. torna adesso sui problemi del rapporto tra *pathos* erotico e modello matrimoniale in Catullo: *Tra Saffo e l'elegia: qualche considerazione su amour-passion e amore coniugale nella poesia di Catullo*, in A.M. Morelli (ed.), *Lepos e mores. Una giornata su Catullo*. «Atti del convegno internazionale. Cassino, 27 maggio 2010», Cassino 2012, 13-71.

[25] *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972 (rist. con aggiunte Ann Arbor 2007), 80-82, 99 e 216s.

[26] Cf. il commento di P. Fedeli, *Il primo libro delle elegie di Properzio*, Firenze 1980, *ad l.*; G. Giangrande, *Los tópicos helenísticos en la elegía latina*, «Emerita» XLII (1974) 1-36: 12s. In generale, sul valore di *remedium* dei viaggi in terre lontane, basti il confronto con Plaut. *Merc.* 643-647, Prop. I 17, Ov. *Rem.* 213s., con il commento *ad l.* di P. Pinotti, *Publio Ovidio Nasone. Remedia amoris*, Bologna 1988, 157s.

[27] *Catullus. The Poems*, London 1973^2, *ad l.*

[28] Cf. in proposito P. Cugusi, *Carmina Latina Epigraphica, Catullo (c. 101) e Virgilio (Aen. XII, 873; VIII, 579; IX, 497)*, «Epigraphica» LIII (1991) 97-112; Id., *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bologna 1996^2, 214-216.

[29] *Catulls Trostgedicht für Calvus*, «WS» LXIX (1956) 276-288 = *Kleine Beiträge* cit. II 103-113.